

**BULLETIN
HISPANIQUE**

Bulletin hispanique

Université Michel de Montaigne Bordeaux

117-2 | 2015

Métamorphose(s) : représentations et réécritures

« Yerra obedeciendo »

Écho et Narcisse réécrits par Calderón

Yves Germain



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/4117>

DOI : 10.4000/bulletinhispanique.4117

ISSN : 1775-3821

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2015

Pagination : 691-702

ISBN : 979-10-300-0041-2

ISSN : 0007-4640

Référence électronique

Yves Germain, « « Yerra obedeciendo » », *Bulletin hispanique* [En ligne], 117-2 | 2015, mis en ligne le 15 décembre 2018, consulté le 08 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/4117> ; DOI : 10.4000/bulletinhispanique.4117

Tous droits réservés

« Yerra obedeciendo », Écho et Narcisse réécrits par Calderón

YVES GERMAIN
Université Paris-Sorbonne

La réécriture du mythe ovidien dans *Eco y Narciso*, qui semble avoir durablement préoccupé Calderón, est envisagée sous trois aspects : la nécessaire adaptation dramatique, facteur d'éloignement de la source, l'appropriation du mythe, qui séduit notamment parce qu'il rejoint la thématique de l'erreur des sens, mais aussi une forme de fidélité retrouvée au troisième acte, où le dramaturge tire le meilleur parti de la source-miroir et du jeu d'échos.

Mots-clés : Calderón, mythe, réécriture, erreur des sens.

La reescritura del mito ovidiano en *Eco y Narciso*, que parece haber preocupado a Calderón durante mucho tiempo, se considera bajo tres aspectos: la necesaria adaptación dramática, la apropiación del mito que seduce en particular en torno a la cuestión del error de los sentidos, y finalmente una forma de fidelidad mayor en la tercera jornada, cuando el dramaturgo saca el mejor provecho de la fuente-espejo y de los ecos sonoros.

Palabras-claves : Calderón, mito, reescritura, error de los sentidos.

Calderón has dedicated long-lasting attention to the Ovidian myth as he wrote his «*Eco y Narciso*». This rewriting is considered from three points of view: the necessary adaptation into drama, the connection of the myth with the Calderonian thought, particularly concerning the error of the senses, and finally, a closer link with the Ovidian text in the third act, with the use of the spring as a mirror as well as that of echoing voices.

Keywords : Calderón, myth, rewriting, error of the senses.

SI CALDERÓN A ASSEZ SOUVENT repris la matière ovidienne des *Métamorphoses*, en la réécrivant selon de multiples modulations, du tragique au burlesque en passant par le spectaculaire, l'histoire d'Écho et Narcisse est peut-être celle qui l'a le plus retenu, celle à la réécriture de laquelle il s'est le plus durablement consacré : pour une première représentation au palais en 1661 pour l'anniversaire de l'Infante, dans une version sur laquelle on ne peut qu'émettre des conjectures, puis pour les deux versions de sa *Cuarta Parte*, en 1672 et surtout 1674, où il apporte de nombreux ajouts et remaniements. Et si Charles V. Aubrun, dans son édition de 1961, croyait cette pièce oubliée¹, la critique des décennies suivantes, avec sa propre contribution, celles d'Edmond Cros, Everett Hesse, Steven Lipman ou encore Valbuena Briones, entre autres, lui a consacré une attention marquée², à un moment où le corpus caldéronien étudié demeurait encore relativement resserré. Il s'agit d'un hommage mérité à un texte plus riche que ne l'aurait laissé penser un divertissement de palais, et sans doute aussi par l'originalité de son traitement du mythe, à une époque où celui-ci pouvait tout à loisir titiller le goût de l'interprétation. Il pourrait sembler bien téméraire et présomptueux, dès lors, de prétendre y revenir, et peut-être aurions-nous mieux fait, pour ce colloque, d'envisager de façon plus large le rapport du dramaturge à Ovide, tâche au demeurant plus lourde et plus complexe que le retour sur un seul texte. Mais la séduction de cette pièce l'emportait, avec ses contrastes et sa force parfois étonnante, tout comme l'impression que cette réécriture-là dépassait dans le corpus caldéronien les limites du seul registre mythologique pour illustrer, bien au-delà, une véritable porosité des genres, à l'œuvre ici sans doute comme dans les meilleures œuvres caldéroniennes. Sur le plan thématique, le mythe de Narcisse jetait aussi un pont vers tout un pan du discours des *autos* : à la différence de Sor Juana, Calderón s'était bien gardé de toute réécriture allégorique ou chrétienne du mythe, mais sa peinture d'un âge d'erreur de l'humanité nous semble gagner à être lue en liaison avec le discours des *autos* contemporains, très sensible au thème de l'erreur des sens. Le vertige des reflets, ingrédient de cette triste et belle histoire, a peut-être ainsi dicté notre choix.

On rappellera tout d'abord le fonctionnement de la pièce, pour mettre en évidence une réécriture du mythe qui répond en premier lieu aux exigences de l'adaptation dramatique d'un récit en vers : la création d'un spectacle théâtral

1. *Eco y Narciso*, éd. de Charles V. Aubrun, Paris, Centre de recherches de l'Institut d'Etudes hispaniques, 2^e édition 1963, p. VI. C'est l'édition que nous avons utilisée pour cet article (la numérotation des vers y renvoie).

2. Citons notamment : Ch. V. Aubrun, « *Eco y Narciso*, "opéra fabuleux" de Calderón et son épure dramatique », dans David Kossoff et José Amor y Vázquez (sous la dir. de) *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, p. 47-58 ; Edmond Cros, « Paganisme et christianisme dans *Eco y Narciso* de Calderón », *Revue des Langues romanes*, n° 75, 1962, p. 39-74 ; Everett Hesse, *Análisis e interpretación de la Comedia*, Madrid, Castalia, 1968, p. 69-83 ; Steven Lipman, « Sobre las interpolaciones en el *Eco y Narciso* de 1674 », *Segismundo* n° 14, 1978, p. 181-193 ; Ángel Valbuena Briones, « El mito de Narciso y Eco en Calderón », *Hispania*, vol. 74, n° 2, 1991, p. 250-254 ; Jean-Pierre Ressayre, notice à sa traduction de la pièce pour le tome 2 du *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, dir. R. Marrast, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1999.

conforme aux développements de la *comedia* pour le palais est le souci premier de Calderón. Il conviendra ensuite d'évaluer la dimension d'appropriation du mythe par l'imaginaire et la vision du monde caldéroniens. Si le motif de l'enfermement du personnage par une éducation qui l'isole et détermine ses erreurs renvoie clairement à un imaginaire caldéronien, l'appropriation de l'histoire de Narcisse fonctionne aussi à la lumière d'un thème clé de nombreux *autos*, l'erreur des sens, mise en exergue ici par la réécriture de la prédiction de Tirésias, centrée de façon hautement significative sur les dangers d'entendre et de voir. En ce sens, la réécriture du mythe, plus encore que du point de vue de l'appropriation par l'imagination du créateur, semble mériter d'être analysée au niveau de la cohérence intellectuelle de sa pensée, dans une perspective permettant de souligner la continuité entre les différents genres pratiqués par Calderón. Enfin, au-delà de l'adaptation dramatique nécessaire et de l'appropriation du mythe, le traitement que Calderón opère sur la matière ovidienne suppose aussi un retour à celle-ci, qui se produit au troisième acte, alors même que la réécriture nourrit un triomphe du spectacle : c'est là la grande réussite de la pièce, de réduire l'écart avec la matière-source au moment même où sa dimension spectaculaire s'affirme.

Le récit ovidien de l'histoire de Narcisse, cent soixante-dix vers intégrés dans le récit des augures de Tirésias, au livre III des *Métamorphoses*, impliquait bien évidemment une adaptation qui fût une refonte complète pour devenir matière théâtrale, avec l'abandon du déroulement initial, où le récit de l'amour déçu d'Écho précède l'épisode principal où Narcisse est puni par la passion que lui inspire son reflet dans la source – une succession de deux épisodes qui ne se rejoignent que par une brève réapparition de la nymphe explorée au terme du récit. Charles V. Aubrun a déjà étudié de près la mise en forme dramatique opérée par Calderón³ et nous n'y reviendrons ici que pour rappeler la construction et souligner les transformations les plus marquantes.

La pièce de Calderón fut d'abord jouée au palais à l'occasion du dixième anniversaire de l'infante Margarita, en juillet 1661, une circonstance semblable à celle de nombreuses autres commandes faites au dramaturge du palais, et dont l'impact ne nous paraît pas dépasser l'ouverture, située dans une Arcadie conventionnelle où les bergers célèbrent l'anniversaire d'Écho, ici bergère elle aussi avant sa métamorphose finale. Cette donnée coïncidente avec la circonstance, si elle ne nous livre pas l'âge d'Écho dans la pièce – pas plus qu'on ne le connaît dans le texte ovidien –, induit par rapprochement un rajeunissement singulier de Narcisse, qui n'a plus seize ans mais onze... Un changement qui peut intriguer mais qui paraît surtout ressortir au halo d'irréalité autour du mythe, mais encore plus autour de l'univers arcadien auquel va se joindre Narcisse, tout à la fois enfant dans son ingénuité et confronté au jeu des rôles galants qu'il éludera.

L'Arcadie en fête de l'ouverture n'est qu'un concours de voix et de chants, dont le son et les paroles qui célèbrent déjà Écho en divinité des bois, « *a los años*

3. Notamment dans l'article cité plus haut de 1971.

felices de Eco / divina y hermosa deidad de las selvas... », vont parvenir jusqu'à Narcisse qui interroge à leur sujet sa mère Liriope. Car la félicité arcadienne a, bien entendu, une faille, que laissent deviner dès le début les voix dissonantes du chasseur Anteo et du vieillard Sileno : l'un évoque l'existence effrayante des « *fieras* », les bêtes fauves qui peuplent le « *monte* », l'autre la douleur d'une absence, celle de sa fille Liriope disparue depuis douze ans. La mention d'un monstre, avec la question de l'identité des « *fieras* », et la fille peut-être cachée dans les bois, ouvrent alors le champ de l'imaginaire caldéronien, qui va prendre son essor dans l'acte I en assombrissant la pastorale, tout en n'instillant que de faibles échos du récit ovidien. Tout d'abord, Narcisse déclare à sa mère son impatience de fils enfermé, confiné au seuil d'une caverne qui lui interdit de connaître le monde au-delà des bois. Anteo le chasseur découvre ensuite Liriope, « *monstruo humano* » et « *leona destas montañas* », et l'affronte pour la soumettre, tandis que Narcisse ne perçoit – déjà – que l'écho du combat, restant confronté à la solitude. Puis vient le climax du premier acte, avec le récit que Liriope capturée fait aux Arcadiens, première réécriture du récit ovidien, avec en arrière plan, le début de l'épisode autour de la prédiction de Tirésias. Ces quelque deux cent trente vers de *romance* à assonance « *aguda* » en é supposent une *amplificatio* considérable de la figure de la mère de Narcisse, renforcée dans la réécriture pour l'édition de 1674. L'infortunée Liriope raconte comment elle fut enlevée par un Céfiro, fils du vent Zéphyr et avec l'aide de ce dernier – transformant ainsi le rapt aquatique par le Céphise chez Ovide en un enlèvement aérien plus spectaculaire qui, du même coup, confère au fils né de cette union la condition symbolique d'un Fils de l'Air, puisque fils de ce « *traidor hijo del viento* » (v. 751). Le devin Tirésias est là un « *sutil mágico* », le vieillard qui recueille la malheureuse dans une caverne, et Calderón oublie tout à fait Ovide en prêtant à Jupiter la responsabilité de sa cécité (« *porque se quiso igualar a Júpiter* ») – alors que chez Ovide, Jupiter lui-même lui avait au contraire conféré ses talents de devin en compensation d'une cécité infligée par Junon, à qui ses propos sur le plaisir sexuel éprouvé par les femmes avaient déplu. Moins qu'à un souci de pudeur sur l'anecdote originelle, son attribution au père des dieux ne fait que renforcer l'aura tragique qui accompagne ce récit. Un long ajout dans le texte de 1674, mis en évidence par Steven Lipman⁴, rend double l'enseignement de Tirésias. Celui-ci en effet ne se contente pas d'augurer des dangers menaçant le fils à naître de Liriope, il lui enseigne aussi ses pouvoirs magiques, que Liriope, ainsi associée à une figure de prédilection du théâtre caldéronien, à l'instar de Cipriano, Circe ou Falerina, mettra en œuvre au dénouement. La prédiction, quant à elle, subit une altération essentielle : le fils de Liriope ne devra plus éviter de se connaître (« *si se non noverit* »), mais se préserver de ses sensations visuelles et auditives (« *Guárdale de ver y oír* »). Le récit de Liriope présente ainsi tous les ingrédients d'une appropriation du mythe par Calderón : développement d'une figure de victime du sort, et de l'élément aérien, de la mythologie parentale aussi puisque la mère restreint le

4. Voir article de 1978 cité en note 2.

rôle de Tirésias, dont elle s'approprie les vertus magiques, mise en exergue enfin du rôle des sensations dans le devenir de Narcisse.

Le second acte, s'il se situe du point de vue temporel dans la suite immédiate du premier, fait pâle figure après cette envolée dans l'imaginaire créatif. C'est d'abord à nouveau une pastorale chantée, qui accompagne la recherche par les bergers de Narcisse, bientôt retrouvé et en voie d'intégration à l'Arcadie. Le mérite en incombe à Écho, suscitant chez l'un comme chez l'autre une émotion de caractère amoureux. Car le paradoxe de cette adaptation est bien d'envisager, le temps de ce second acte, Narcisse amoureux d'Écho. Les conventions de la pastorale dramatique ont ici la part belle, et la pièce s'affadit en conséquence. La veine comique du rustaud Bato, le « *gracioso* » qui accompagne le jeune garçon dans sa découverte du monde, en constitue la part la plus plaisante, tandis que deux bergers vite rivaux de Narcisse auprès d'Écho, Febo et Silvio, acheminent l'action vers un affrontement de galants en égrenant des poncifs, la vitesse du temps et le pouvoir du change (« *la mudanza* »), la nature de la jalousie, etc. L'équilibre soigné néanmoins entre les effets comiques, les lieux communs de la pastorale dramatique et les rappels toujours présents de la prédiction témoignent assurément du métier du dramaturge, mais ce second acte n'offre guère d'intérêt en ce qui concerne le rapport au mythe ovidien, clairement délaissé au nom du besoin de mettre en œuvre un fonctionnement théâtral conventionnel.

Le troisième acte, en revanche, apparaît comme bien plus riche : il va peu à peu réintroduire la matière ovidienne, adaptée au spectacle. S'il s'ouvre avec les intervenants secondaires de la pastorale, les deux bergers rivaux que le chasseur Anteo entend concilier, c'est pour généraliser bientôt une vision assombrie de l'amour, dont tous les protagonistes vont dénoncer les méfaits : Écho, d'abord, blessée dans sa vanité alors que les bergers prennent le parti de ne plus la voir, s'écarte à son tour de Narcisse, puis ce dernier qui décide de partir chasser pour l'oublier, reprennent en chœur une malédiction de l'amour qui prépare l'issue tragique, « *Fuego de Dios en el querer bien* ». L'inquiétude de Liriope fait le reste : effrayée de voir les effets de la passion qu'elle croit déceler chez son fils, la magicienne décide de priver Écho de la parole par le moyen d'un poison qui l'atteindra dès qu'elle foulera le sentier où elle l'aura disposé... Et si l'empoisonnement ne suffit pas, elle ira jusqu'à dérégler la marche des astres. À ces inventions quelque peu échevelées succède une suite de l'acte qui se souvient davantage d'Ovide tout en en mettant la matière en scène, en faisant de la fameuse source le centre de l'action scénique. C'est comme chez Ovide en partant à la chasse que Narcisse la découvre ; il identifie alors l'image qu'il y voit à une nymphe dont il s'éprend aussitôt. Calderón ne tarde pas à réintroduire Écho comme témoin de cette illusion, dont elle essaie de l'éloigner en lui expliquant qu'il ne voit que son reflet. Mais le jeune homme refuse de douter de l'évidence de sa vue qui lui a montré la nymphe, et Écho commence à ressentir l'effet du poison de Liriope : lorsqu'elle ne peut plus que répéter la fin de ses paroles, Narcisse croit en la vengeance de la nymphe qu'elle vient d'offenser. Cette belle scène est suivie d'un intermède comique où le « *gracioso* »

Bato découvre lui aussi la transformation de la voix d'Écho qu'il aimerait bien voir aussi contaminer sa compagne Sirene, puis il est à son tour confronté à la nymphe de la source, qui lui paraît encore plus mal rasée que lui... Une aubade de musiciens, convoqués par Narcisse pour honorer la nymphe, tandis qu'Écho répète leurs chants, introduit le dénouement. Liriope s'approchant à son tour de la source parvient à expliquer à son fils qu'il n'aime que sa propre image, mais elle provoque par là même son désespoir. Surviennent alors les bergers, désireux de venger les malheurs d'Écho et de punir la magicienne, tandis qu'Écho et Narcisse, chacun dans son désespoir, aspirent à se donner la mort. L'issue tragique est alors offerte par le déploiement des grands moyens scéniques des « *apariencias* » : Écho est enlevée dans l'air où se perdaient ses paroles, alors que Narcisse, qui assume désormais son amour de soi, se précipite dans les eaux de la source, alors que résonnent le tremblement de terre et les éclairs annoncés par Liriope. Lorsque la scène retrouve le calme et la lumière, une fleur au centre de la scène matérialise la métamorphose de Narcisse.

Le résumé que nous venons de faire montre assez que l'appropriation caldéronienne du mythe de Narcisse est aussi large que multiforme : ce mythe n'est assurément pas pour Calderón un simple sujet de circonstance, repris un peu par hasard à la faveur d'une célébration royale. On conviendra d'ailleurs qu'il ne se prête pas particulièrement à célébrer l'anniversaire d'une jeune princesse, décidément vouée, comme cinq ans plus tôt dans les *Ménines*, à n'être qu'un centre illusoire de l'attention, dépassé par les jeux de reflets dans les miroirs...

La paire enfant-parent que Calderón nous fait découvrir au premier acte suppose évidemment une première appropriation, ou plutôt un apparentement aux figures redoutables de la paternité qui, comme Basilio dans *La vida es sueño*, construisent une prison pour leur fils afin de le soustraire à un destin annoncé. L'espace sauvage de cet enfermement, « *peñas y monte* », reproduit largement un schéma caldéronien bien établi, et tout comme Segismundo, Narcisse peut bien se lamenter de la plus grande liberté qu'un aigle ou une lionne peuvent concéder à leur progéniture ; il n'est pas dans notre propos de montrer ici comment Narcisse rejoint en cela ses frères et sœurs de la prison caldéronienne. Le fait que le père habituel soit ici une mère tout aussi tyrannique, clairement abusive, traduit en revanche une évidente perspicacité psychologique sur la gestation du mal de Narcisse que l'ellipse presque totale du texte ovidien sur la pauvre Liriope ne préparait nullement. Ovide la disait seulement « *pulcherrima* » et « *caerula* » (v. 342), d'un bleu qui la vouait, elle et son fils, à la proximité malheureuse de l'élément aquatique (mais de fait, ce « *caerulus* », dérivé de « *caelus* », légitime mieux l'enlèvement aérien de la Liriope de Calderón, peut-être pour une fois mieux inspiré en étymologie). Calderón lui donne une tout autre importance, ajoutant ensuite des talents de magicienne qui accentuent sa puissance redoutable. Sa crainte obsessionnelle de voir se vérifier la prédiction de Tirésias, que tous les moyens qu'elle déploie ne peuvent conjurer, contribue aussi à faire de cette mère terrible une variante réussie des pères mythiques du dramaturge.

Mais Calderón ne se contente pas d'ajouter au mythe ovidien une structure de son propre imaginaire, il entreprend également de le comprendre, de puiser dans la source ovidienne ce qu'il peut en retirer comme message compatible avec l'écart culturel. Au niveau du sens, il ne choisit pas le détournement ou la déformation si fréquente en son temps chez les commentateurs ou adaptateurs de la mythologie (tel un Pérez de Moya, dénonçant en Narcisse une représentation de l'amour propre, ou comme le fera plus tard Sor Juana, qui voit en Narcisse une sorte d'Orphée, sous l'influence du *Divino Orfeo* calderonien, et qui le mue allègrement en figure christique). Il élude évidemment la dimension érotique du mythe, et la condamnation d'un amour non payé en retour, thème si présent dans les *Métamorphoses*, ne le retient sans doute que de façon secondaire : le fait qu'Écho soit dédaignée est certes un motif dramatique commode, mais moins important finalement dans l'argument que la question de la prédiction qui se vérifie de façon implacable. Non, ce qui lui parle vraiment dans le mythe de Narcisse confronté à son reflet, c'est d'abord la question de l'erreur des sens – la seule vue qui mène le garçon à sa mort chez Ovide – que sa réécriture de la prédiction conjugue aux sons trompeurs perçus par l'ouïe (« *Guárdale de ver y oír* »). « *Perque oculos perit ipse suos* » (« et il meurt, victime de ses propres yeux »), dit Ovide en décrivant le dépérissement de Narcisse fasciné par les « *simulacra fugacia* » de la source. Or la puissance d'erreur des sens, qui porte l'homme au péché, est l'un des motifs les plus récurrents de la vision calderonienne de l'homme, et notamment des premiers âges d'une humanité qui n'a pas encore trouvé son rédempteur, comme le sont de son point de vue les personnages de cette antiquité traitée en pastorale. L'année précédant celle de la représentation d'*Eco y Narciso* est justement celle de l'*auto El diablo mudo* (1660), avec une des représentations les plus frappantes de l'homme en état de péché, soudain privé de ses sens qui l'ont trompé et transformé en statue sans vie, et un *auto* qui inaugure une montée en puissance de cette thématique dans les *autos* des années 1670, quand l'âge semble rendre le dramaturge de plus en plus sensible à cette problématique.

« *Guárdale de ver y oír* » : n'était-ce le prestige, requis par la circonstance palatine, du titre mythologique, tel aurait pu être le véritable titre de cette tragicomédie. Voir et entendre : les deux verbes, parfois associés, le plus souvent disjoints, sont sans cesse répétés, repris jusqu'à l'épuisement, tel un leitmotiv obsédant. Les premières erreurs sensorielles du Narcisse calderonien ont trait à l'ouïe, du fait de l'enfermement qui le tient ou l'a tenu éloigné du monde : ainsi croit-il entendre le chant des oiseaux lorsqu'il perçoit les échos de la fête arcadienne (v. 189), puis, lorsque les Arcadiens partent à sa recherche au second acte, il reste fasciné, voudrait les voir, non plus seulement entendre, « *Ved algo, ojos, o no escuchéis tanto, oídos* » (v. 1153-1154). Alors survient Écho, pour lui « *pájaro destas montañas* », « *dulce confusión del viento* ». La découverte du petit monde de l'Arcadie, pour lui « *tanta gente* », s'accompagne d'un vif désir de voir (v. 1427-1428) : une ironie tragique, au vu de son destin final, lui fait voir dans la vue l'instrument de sa libération, après tant d'isolement... « *Débales algo a los ojos / Hoy mi natural instinto / Que no todas las noticias / Deber tengo a los oídos* »,

dit-il à sa mère, qui éprouve bien quelques craintes mais paraît redouter plus les effets de son ouïe que ceux de sa vue. La prophétie que lui a faite Tirésias avait par ailleurs la forme d'une énigme qu'elle peine à interpréter : « *Una voz y una hermosura / solicitarán su fin / amando y aborreciendo. Guárdale de oír y ver* ». La formule place en premier lieu la voix, puis s'apparente à un chiasme (il aimera une beauté, il haïra une voix, en aimant l'image de la source et en fuyant celle qui n'est plus qu'une voix). Liriope ne saisit pas la dissociation contenue dans l'énigme, délaisse « *aborreciendo* » et croit, comme d'ailleurs Narcisse lui-même au cours du second acte (v. 1593-1598), les deux périls de la voix et de la beauté associés dans la figure d'Écho, qu'elle décidera donc de priver de sa voix.

Avec la source découverte à l'acte III, là où Narcisse dit à sa mère avoir trouvé « *la hermosura sin la voz* » (v. 3036), la vue retrouve sa puissance nocive, tandis que la voix n'est plus que l'écho du malheur, « *la desdicha de la voz* », pour reprendre le titre d'une comédie caldéronienne des années 1630. L'articulation des scènes autour de la source trompeuse met amplement en évidence l'erreur du jeune homme, qui tarde tant ici à renoncer à l'évidence de sa vue (« *Yo he visto la hermosa ninfa / Desta fuente...* », v. 2793), pour finalement persister dans la passion éperdue de sa propre image désormais reconnue comme telle.

Une telle comédie des erreurs sensorielles, au-delà de l'adaptation mythologique qui l'amplifie, est bien sûr à rattacher à l'état de péché d'une humanité privée de Dieu, comme du libre-arbitre qui lui permettrait de résister à ses passions funestes. Le « *gracioso* » Bato, dont le rôle suppose un regard distancié en sus de sa fonction majeure de divertissement, se charge bien de rappeler la fragilité tout humaine d'Écho, qui vaut pour l'ensemble des figures de cette fable, qui n'est que d'apparence mythologique : au pompeux berger Febo qui lui demande s'il a vu « *la divina Eco* », Bato déclare « *No vi, sino a la Eco humana / porque si fuera divina / no padeciera desgracias* ». Les malheurs de cette Arcadie si vite assombrie sont bien humains, à la mesure d'une humanité fragile et sans recours encore face au péché. Une autre formule a pu susciter l'intérêt des critiques, Edmond Cros et Stephen Lipman notamment, c'est l'exclamation d'Écho alors que la rencontre de Narcisse et leur fascination réciproque semblent augurer un amour emblématique : « *Mas que según las pena / que dentro del alma siento / vienen a ser nueva historia / del mundo Eco y Narciso* ». Cette formule de « l'histoire du monde », qui n'est pas sans rappeler le discours des *autos*, peut certes évoquer la Chute, sans qu'on doive assimiler le couple évoqué à celui d'Adam et Ève. La remarque d'Écho est ici trop elliptique pour dire beaucoup plus que son émotion amoureuse. Mais on ne peut qu'observer, dans le dénouement spectaculaire qui accompagne la mort conjointe des deux personnages, le procédé du « *terremoto* » qui résonne conventionnellement dans les *autos* pour accompagner la répétition de la Chute et du péché originel.

On ne s'empressera toutefois pas de dire que Calderón entreprend de christianiser le mythe de Narcisse, du fait du seul rappel opéré par Bato ou de l'allusion finale possible à la scénographie des *autos*. Ces éléments ne font qu'attester la porosité des différents genres pratiqués par le dramaturge, devant

les mêmes publics, et la cohérence finale de sa conception du monde. L'essentiel à nos yeux ici est de constater son souci de recueillir du mythe cela même qui rejoint le mieux sa vision du monde, en l'occurrence ici la question de l'erreur des sens. Et comme si souvent chez lui, le sens dégagé n'est pas seulement de l'ordre de l'idéologie, il est également à lire du point de vue du spectacle. En dédoublant la question de l'illusion des sens par l'addition de l'ouïe à la vue, dans ce « *guárdale de oír y ver* » qui nourrit si densément la pièce, le dramaturge offre aussi aux spectateurs l'occasion de porter un regard critique, d'opérer une forme de distanciation avant la lettre, vis-à-vis du spectacle théâtral triomphant : « *oír la comedia* », « *ver la comedia* », formules concurrentes et désormais complémentaires, depuis que le théâtre du palais avait supplanté les « *corrales* », en associant au verbe les multiples effets du spectacle et les charmes du chant. Comment ne pouvait-on relier la représentation des illusions trompeuses des sens et la nature du spectacle qui les mettait en scène ?

On risquerait fort de se tromper, néanmoins, en cherchant à situer avant tout au niveau du sens la fidélité de Calderón à sa source, les deux époques de création étant bien trop différentes et éloignées pour que les deux créateurs aient pu vouloir dégager du mythe une même signification. C'est sans doute plus au niveau de la forme que paraît se produire la vraie rencontre : à l'instar d'un peintre qui recherchera avant tout une image, le dramaturge retient dans le texte ovidien ce qui peut articuler un fonctionnement dramatique, le jeu spéculaire dans la source, et ce qui peut retenir l'attention, a fortiori dans un théâtre où intervient le chant, à savoir le rôle de l'écho. Les deux éléments entrent en jeu – dans le cas du second, de façon pleine et reliée au personnage d'Écho, car l'écho des voix distantes a servi plus tôt – au cours du troisième acte, alors que culmine la présence du souvenir ovidien. La brièveté du récit des *Métamorphoses* et son issue tragique dictaient cette concentration finale, et Calderón est en outre amené à juxtaposer le destin malheureux des deux personnages, par le passage du récit à l'action dramatique.

L'utilisation scénique de la source reflète son rôle évidemment central dans le récit, tout en rejoignant un intérêt pour les motifs spéculaires (la même année 1661 est ainsi celle de la publication, dans la *Parte XV de comedias varias*, du curieux *Conde Lucanor*, où un miroir magique joue un rôle clé au premier acte). Ici la source-miroir devient un élément scénique central qui ne perd sa place qu'avec les bouleversements spectaculaires du dénouement. Son pouvoir tient d'abord à la très lente prise de conscience par Narcisse de ce qu'est le reflet, à l'ingénuité du personnage calderonien, contraint à une erreur d'interprétation plus marquée par la nécessité de voir dans la source une nymphe, et non le « *puer* », devant lequel l'identification de soi tardait moins (« *Iste ego sum ; sensi nec me mea fallit imago* », « cet enfant c'est moi ; je l'ai compris et mon image ne me trompe plus », v. 463). On notera que si Calderón s'écarte du texte sur cette question du genre, il semble bien se souvenir d'un des éléments érotiques les plus saisissants, le rose et le rouge qui colorent la blanche poitrine du garçon lorsqu'il se frappe de désespoir. Son Narcisse transfère l'intensité chromatique à l'évocation de sa nymphe, pour mieux attester le témoignage de sa vue : les

mêmes teintes, avec le contraste de la blancheur et de la pourpre, reviennent dans le texte. L'utilisation scénique de la source-miroir s'enrichit ensuite, on l'a vu, de la confrontation à celle-ci d'autres personnages, Eco, Bato, Liriope, pour mieux exposer l'erreur du héros.

Mais dans ce théâtre de la voix et du chant, un autre élément atteste plus nettement la lecture attentive que Calderón n'a pu manquer de faire du texte ovidien. C'est l'écho, comme répétition des dernières paroles, qui offre déjà chez Ovide le début d'une théâtralisation dans l'évocation du dialogue impossible qui intrigue Narcisse et ravit Écho, un passage déjà développé sur treize vers, depuis « *dixerat "ecquis adest?" et "adest", responderat Echo* » jusqu'au « *tibi sit copia nostri* » qui transforme une phrase de rejet en expression d'un abandon amoureux. Le procédé induisait d'ailleurs une réapparition finale de la nymphe, lors de l'agonie de Narcisse, permettant à Écho de reprendre ses ultimes exclamations. Calderón s'en souvient évidemment et utilise au mieux ces effets qui soulignent l'absence de communication. C'est après avoir surpris Narcisse auprès de la source qu'Écho éprouve l'effet du poison versé par Liriope sur son chemin. Le vers se décompose en rimes intérieures pour en traduire l'effet : « *N – ¡Confusión rara! ¡Eco! E – ¡Eco! N – ¿qué es esto? E – ¡Esto?* »

Le procédé a aussi son versant burlesque lorsque Bato découvre cette étrange transformation de la bergère en « *papagaya* ». Mais il peut aussi servir la dimension chantée et chorale du spectacle, lorsque Écho, « *segunda voz* », reprend les paroles des chanteurs convoqués par Narcisse pour célébrer la nymphe : « *¡Ay que me muero de celos y amores! Ay que me muero! Ay que me muero* », reprend-t-elle. Plus loin, alors que le jeune homme rejette Écho, la fin de chaque vers qu'il prononce est reprise et répétée, pour finalement résonner une fois ces fins réunies, comme la condamnation de celui même qui les a prononcées :

-Pues Eco, oye, aunque tú mueras... - Mueras

-Celosa, yo enamorado... - Enamorado

-No me he de acordar de ti. - De ti.

[...] En tres voces dijo: mueras enamorado de ti
y temo que la oiga el cielo.

Cerné par l'écho qui lui renvoie l'énoncé de son destin, Narcisse envisage de fuir dans le « *monte* » où il a vécu, puis résigné à n'aimer que lui, revient se précipiter dans l'eau, tandis qu'un mécanisme de théâtre entraîne Écho qui se perd dans les airs, en une matérialisation de ces paroles si habilement mises en scène. Ce rôle essentiel de l'écho dans les dernières scènes conjugue ainsi la fidélité à Ovide et l'écart vis-à-vis de ce dernier, puisque la parole perdue de la nymphe est, rappelons-le, chez Calderón, l'effet du poison de la magicienne qu'est aussi Liriope : cet effet vient condamner aussi, telle une sentence éclatée, le fils que la mère n'a pu préserver, et la pièce se clôt dans le déchaînement de la tragédie des erreurs cumulées.

Les derniers mots de la pièce sont, comme toujours, destinés à faire pardonner par le public les erreurs du dramaturge, habilement désigné par la formule finale « *de que yerra obedeciendo* ». Paradoxe au goût d'oxymore qui dépasse ici la modestie convenue pour souligner la double logique de l'adaptation et de l'imitation. Le présent du verbe à forme personnelle dit l'évidence de l'écart, tandis que le gérondif, riche de ses multiples nuances, module la question de la fidélité contradictoire, requise par le respect dû à la source classique, mais seulement réelle au premier niveau de ressemblance, du fait des écarts nécessaires, dans des retrouvailles essentielles avec une parole encore vivante, que le pouvoir du théâtre, que Calderón a su deviner chez Ovide, parvient à perpétuer.

